

SAUER

DIE SPÄTMITTELALTERLICHEN
[KR]EUZIGUNGSDARSTELLUNGEN



Die spätmittelalterlichen

Kreuzigungsdarstellungen

Ein Beitrag zur Ikonographie des Kreuzigungsmotivs

Von

Dr. Joseph Sauer

Professor an der Universität zu Freiburg i. Br.

Sonderabdruck aus dem Werke:

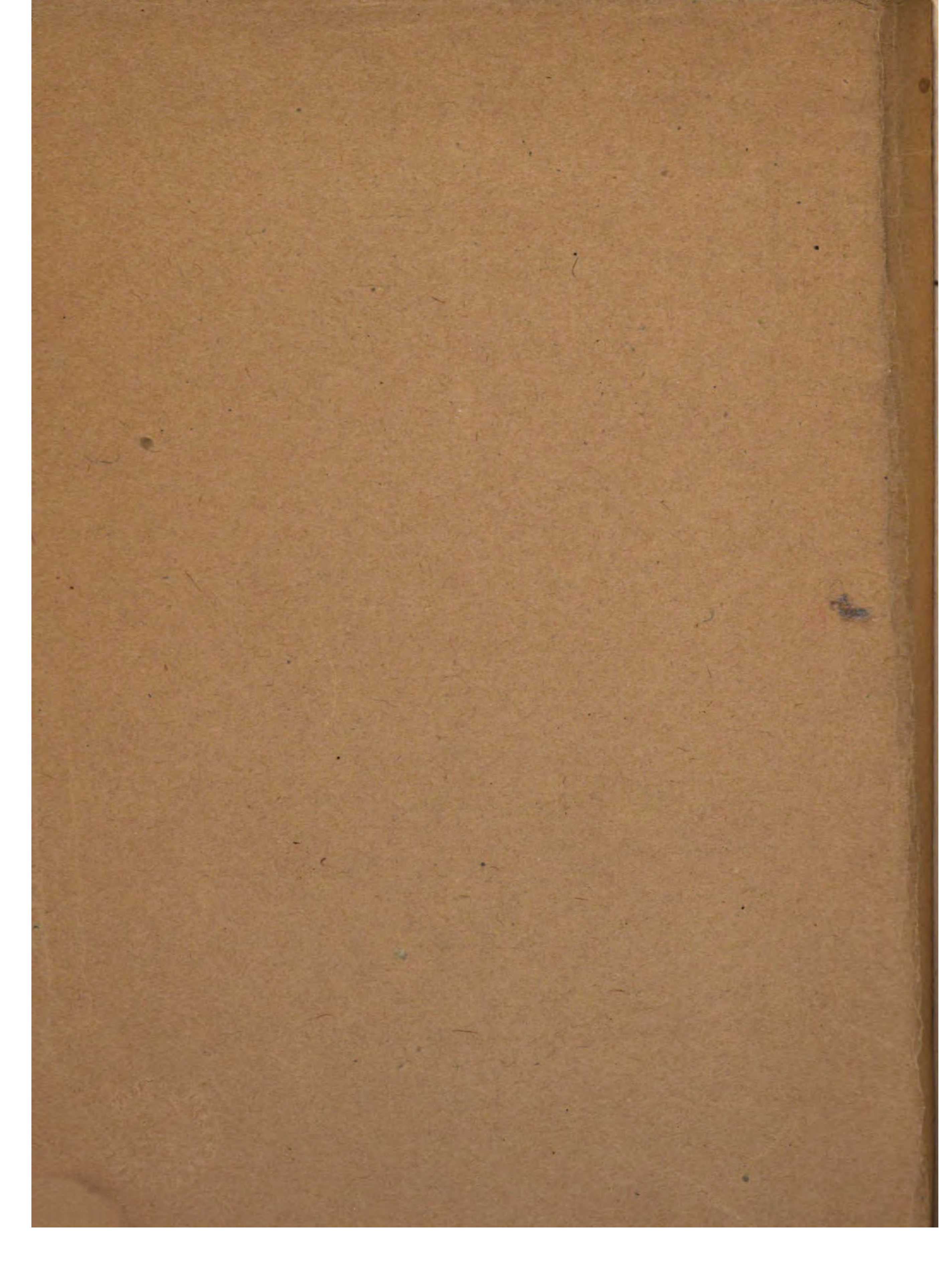
Ehrengabe deutscher Wissenschaft

Dargeboten von katholischen Gelehrten

Herausgegeben von Franz Feßler

Freiburg im Breisgau 1920

Herder & Co. G.m.b.H. Verlagsbuchhandlung





Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen.

Ein Beitrag zur Ikonographie des Kreuzigungsmotivs.

Von Dr. **Joseph Sauer**, Professor an der Universität zu Freiburg i. B.

Die Literatur über Kreuz und Kreuzigung ist allmählich zu einer kleinen Bibliothek angewachsen; aber eine abschließende und völlig erschöpfende Arbeit befindet sich vorerst noch nicht darunter. Man kann durchweg die Beobachtung machen, daß auch die umfangreicheren Studien mehr an die frühchristliche und frühmittelalterliche Entwicklungszeit des Motivs sich gehalten, über die spätmittelalterliche und Renaissance- oder Barockphase sich aber nur noch sehr summarisch geäußert haben, ohne irgendwie wissenschaftlich die treibenden Kräfte der Entwicklung in dieser Spätzeit zu analysieren. Dieser Forschungszustand ist ein interessanter Gradmesser des ikonographischen Studiums überhaupt; die gediegenen Monographien über das Kreuz und die Kreuzigung von J. Stockbauer (Schaffhausen 1870), Zöckler (1875) und Fulda (1878) sowie die zahlreichen Zeitschriftenaufsätze, die sich um sie gruppieren, ihre Resultate ergänzend oder nur einfach wiederholend oder auch richtigstellend, stehen durchgängig unter dem Einfluß der Romantik und des neu erwachten Interesses für die altchristliche Zeit. So erklärt es sich, daß sie den Anfängen der Kreuzigungsdarstellung, ihrer Entwicklung und Ausbildung im frühen und hohen Mittelalter das Hauptaugenmerk schenken; schon die spätmittelalterliche Zeit wird nur sehr summarisch, die neuere fast nur nomenklaturartig behandelt. Die neueste Literatur von etwas selbständigerem Charakter und größerem Umfang ist diesem Schema treu geblieben. Programmmäßig auf die altchristliche Zeit beschränkt, suchen Bréhiers kleine, aber gediegene Studie „Les origines du crucifix“ (Paris 1904)



und Joh. Reils scharfsinnige „Denkmälerkritik der frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi" (Leipzig 1904) vor allem der Frage nach der Herkunft der ältesten Kreuzigungsdarstellungen sowie nach den bei ihrer Entstehung und Ausbildung wirksamen Gesichtspunkten nachzugehen. An keine zeitlichen Grenzen hält sich Schönermarks „Kruzifixus in der bildenden Kunst" (Straßburg 1908); hier ist der Versuch unternommen, auf 85 recht spatiös gedruckten und mit breiten geschichtsphilosophischen Betrachtungen von zweifelhafter Güte reichhaltig gefüllten Seiten die ganze Entwicklung des Kreuzigungsmotivs in der bildenden Kunst vom 4. Jahrhundert bis zu Klingers bekannter Darstellung einer naturgemäß flüchtig ausgefallenen Betrachtung zu unterziehen. Der Text ist hier nur eine Beigabe zu dem Bilderschmuck; irgendwelche neue Ergebnisse sind nicht herausgekommen. Noch weniger wissenschaftlichen Wert besitzen das ebenfalls die neueste Kunst noch einbeziehende Buch von C. Costantini Il Crocifisso nell' arte (Florenz 1911), in der Hauptsache ebenfalls ein Bilderbuch mit einem an die Vorgänger sich anlehnenden Text, und das französische Gegenstück dazu von J. Hoppenot Le Crucifix dans l'histoire, dans l'art, dans l'âme des Saints et dans notre vie (Brügge 1898). In all diesen Veröffentlichungen, auch in wissenschaftlichen Zeitschriftenstudien über enger umgrenzte Zeitabschnitte der Entwicklung, fehlt ein näheres Eingehen auf die Umbildung der Kreuzigungsdarstellung im neuzeitlichen Sinne, die sich in der zweiten Hälfte des Mittelalters langsam vollzieht, auf die Darstellungstypen, die hierbei sich zeigen, und vor allem auf die Gedankenwelt, die sich darin jeweils ausspricht. Weitaus das Beste und Vollständigste findet sich hierüber noch immer bei Kraus (Gesch. der christl. Kunst II 1, 323 ff.). Im nachfolgenden soll nun der Versuch unternommen werden, darüber hinaus noch weiter eine Klärung der verschiedenen hier zutage tretenden Fragen zu erlangen, und wenigstens andeutungsweise die Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung im Spätmittelalter, vom 14. Jahrhundert an zu skizzieren.

Die auffälligste Neuerung, die die bildende Kunst in diesem Zeitraum dem Kreuzigungsmotiv zu geben vermag, ist die Umbildung von einer lehrhaften Formel zu einem ergreifenden, an Herz und Nerven appellierenden Wirklichkeitsbild. Die tote Formel, die durch das Symbol bisher eine Welt von Gedanken und Lehren in sich bergen

und dem Beschauer zu lesen geben wollte, nimmt jetzt Fleisch und Blut an, wird Leben und will vorab seelisch packen und erschüttern. Dieser Umbildungsprozeß, ein Ausschnitt der Geistesentwicklung an der Schwelle der Neuzeit, offenbart sich in gleichem Sinne in der ganzen bildenden Kunst und bei allen ikonographischen Stoffen; das Kreuzigungsmotiv bleibt aber stets das klassische Beispiel dafür. Der Wandel hat sich allerdings nicht mit der Plötzlichkeit eines Phänomens, sondern mit der Langsamkeit eines organischen Überganges vom Alten zum Neuen vollzogen, sich auch nicht so exklusiv gezeigt, daß die ältere Tradition keine Daseinsberechtigung mehr gehabt hätte. Wie noch durchweg in der Kunst tief in die Renaissance hinein das geistige Erbe des hohen Mittelalters fortlebte und fortwirkte, so läßt sich auch feststellen, daß die frühmittelalterliche Art der Kreuzigungsdarstellung noch bis in die Tage der Hochrenaissance Verständnis und Befürworter fand. Bei einem Überblick über die verschiedenen Kreuzigungstypen wird man darum an erste Stelle zu setzen haben:

1. D i e d o g m a t i s c h - s y m b o l i s c h e D a r s t e l l u n g s a r t des eigentlichen Mittelalters. Sie sucht den ganzen Ideengehalt des Erlösungsgeheimnisses in mehr oder weniger leicht verständlichen symbolischen Zutaten und Andeutungen zu veranschaulichen. Das Kreuzholz wird zum Gegenbild gegen den Paradiesbaum: hier das Leben, dort der Tod: mors et vita duello conflixere mirando. Und diese beiden Gegensätze hat schon die frühmittelalterliche Kunst im Bilde jener ergreifenden Personifikationen der Kirche und Synagoge versinnbildet. Der im Tode Verschiedene ist gleichzeitig Sieger über den Tod und als solcher in früheren Darstellungen durch den langen Mantel und Königskrone charakterisiert. Außer dem Paradiesbaum werden noch andere Typen des Alten Bundes dem Kreuze gegenübergestellt: Die Eherne Schlange, der mit gekreuzten Armen segnende Jakob, das an die Haustüre der Israeliten geschriebene T, das Opfer Isaaks, die Weintraube der Kundschafter aus Kanaan u. a. m. Oder es werden Propheten noch angebracht mit Schrifttexten, die auf das künftige Kreuzesopfer hinweisen, genau wie im geistlichen Schauspiel das Drama auf Golgotha in seiner pragmatischen Verknüpfung durch auftretende Propheten erläutert wird. Jene populär theologischen Schrifterzeugnisse, die im späten Mittelalter in Text wie Bildbeigaben knapp und leicht verständlich die christlichen Grund-

lehren zunächst dem einfachen Kleriker und durch ihn auch dem Volk mundgerecht machen, die Biblia Pauperum und das Speculum humanae salvationis stellen noch einmal den ganzen Typenschatz und die Prophetenstellen der Tradition zusammen, auch für das Kreuzigungsmotiv. Aber auch die freiere Kunst hat sich noch gelegentlich an diese alten Schemata gehalten. In dem großen Wandbilderzyklus des 14. Jahrhunderts, der 1910 beim Abbruch der alten evangelischen Kirche zu Weinheim a. d. B. freigelegt und größtenteils in das dortige städtische Museum übergeführt wurde, fand sich eine sehr ausgedehnte Kreuzigungsdarstellung, bei der das Kreuz oben in den Paradiesbaum sich auswächst, um den Adam und Eva stehen. Es ist als wirklicher Baum gekennzeichnet, von dem sieben Äste seitlich ausgehen mit mächtigen Herzblättern, die die sieben letzten Worte des Erlösers tragen. Zur Seite sind vier Propheten in Büstenform dargestellt, deren Schrifttexte auf den Kreuzestod Christi hinweisen [1]. Sehr lange hat sich vor allem noch das Symbolpaar der Kirche und Synagoge erhalten. Die Pisani haben es in den Kanzelreliefs (Siena, Pisa und Pistoja) noch ganz in hochmittelalterlichem Sinne verwertet. Im Freiburger Münster sind auf einer Glasmalerei des 14. Jahrhunderts sogar noch die phantastischen Reittiere, bei der Ecclesia aus den vier Evangelistensymbolen zusammengesetzt, den beiden Personifikationen beigegeben. In vereinzelten Beispielen erhalten sich die Programmgestalten zu seiten des Kreuzes bis ins 16. Jahrhundert; als Beispiel dieser Spätzeit sei nur das Tafelbild des Hans Frieß im Kantonalmuseum zu Freiburg i. Ü.[2] erwähnt. In einer unter dem Einfluß der Mystik zustande gekommenen Umbildung tritt uns das Motiv in den bekannten Lebensbrunnen, im Prado-Museum, einer Kopie nach Hubert van Eyck, entgegen: statt der Symbolfigur der Kirche und Synagoge sind die Vertreter der beiden vorgeführt, statt des Gekreuzigten aber das Symbol, das Lamm. Und noch mehr in die traumhafte Wirklichkeit mystischer Gedankenwelt ist der gleiche altmittelalterliche Gedanke in dem berühmten Gen-

[1] Vgl. meine näheren Ausführungen im Freib. Diözesanarchiv N. F. XII (1911) 431 ff.

[2] Abb. bei Paul Weber, Geistl. Schauspiel u. kirchl. Kunst (Stuttgart 1894) Taf. VI. Auch Pfefferkorns Speculum adhortationis iudaicae ad Christum (Köln 1504) enthält einen Holzschnitt der Kreuzigung mit Kirche und Synagoge, mit einer Tauf- und Beschneidungsszene. Abb. in J. Rosenthals Katalog LXX S. 328.

ter Altar umgesetzt. Die neue Zeit will keine knappen Symbolformeln mehr, sondern nur wirkliches oder visionär geschautes Leben.

Nur in einer Gruppe von Darstellungen erhielten sich noch über alle realistischen Wandlungen der Renaissancekunst hinaus die Symbolformeln der Vergangenheit; ja sie wurden, ganz unzeitgemäß, noch ins Groteske gesteigert. Es ist die Gruppe der Bilder des „Lebenden Kreuzes“ [3]. Schon das oben erwähnte Tafelbild des Hans Frieß gehört dazu: es ist weitaus das maßvollste und ruhigste der ganzen Klasse. Bei diesen Darstellungen wird das Kreuz zu einem phantastischen Lebewesen, mit Armen an jedem Kreuzende ausgestattet. Der oberste Arm schließt die Himmelspforte auf, der rechte krönt die Ecclesia, der linke durchbohrt die Synagoge und der untere stößt mit einem Hammer das Tor der Unterwelt auf. Das Ganze ist die wörtliche volkstümliche Übersetzung von poetischen Schilderungen der Erlösungsfrüchte. So singt Konrad von Gamingen in einem Hymnus:

Triumphale lignum crucis . . . .
Portas pandis verae lucis
Fauces claudis hostis trucis.
(Mone, Lit. Hymnen des M. A. I 159.)

Anderswo wird der gleiche Gedanke ähnlich ausgedrückt:
Regnum quaeritis? Non intrabitis
Sine crucis clavi . . .
Ave sanguis, apertor ianuae.
(Dreves, Analecta hymnica VIII 18.)

Die eigentlich theologische Literatur böte noch weit reichhaltigere Belege für diese unverändert ins Bild übernommenen Vorstellungen [4]. Paul Weber hat die bekanntesten Darstellungen dieser Art, im ganzen 11, verzeichnet und beschrieben, so daß ich mich hier begnügen kann, einige davon kurz namhaft zu machen. Die

---

[3] Vgl. Paul Weber a. a. O. 118.

[4] Vgl. beispielshalber Ludolphus de Saxonia, Vita Jesu Christi (Vened. 1668) 495 G. H. M. — Thomas a Kempis. Orationes et Meditationes de Vita Christi 1. 2, 31. Sermones ad novicios XX (Opera VI 199): Iustis caelum aperis, peccatoribus veniam praebes; diabolum fugas, infernum frangis: captivos liberas, redemptos beatificas.

Sammlung des Musée Cluny in Paris bewahrt ein Tafelbild vom Ende des 15. Jahrhunderts, an dem durch Grimoüard de St-Laurent zuerst diese merkwürdige Darstellungsweise beobachtet wurde. Älter ist noch ein Portalrelief der Martinskirche zu Landshut vom Jahre 1432; andere Beispiele an der Choraußenseite der Pfarrkirche zu Wasserburg, an einem Haus zu Bruneck (1520—30), in S. Petronio zu Bologna (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts); Tafelbild der Kölner Schule zu Sigmaringen (Anf. 15. Jahrhunderts); Fresko Garofalos in S. Andrea zu Ferrara, wiederholt in einem Tafelbild, früher in der Sammlung Weber zu Hamburg. Unter den von Weber nicht gekannten Beispielen sei die sehr beziehungsreiche Darstellung von Thörl bei Tarvis unweit Villach (um 1500) noch genannt. Wie man sieht, sind es durchweg Werke des 15. und 16. Jahrhunderts. Daß der Gedanke der Kirche und Synagoge um diese Zeit noch in der Kunst ein Echo fand, daß vor allem die Vorstellung von den Wirkungen des Kreuzesopfers in so grob sinnliche Symbolik umgesetzt wurde, ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, daß alle diese Bilder zunächst dem Volke predigen sollten. Es sind reine Lehrbilder, wie ähnliche um diese Zeit auch in der Biblia Pauperum dargestellt wurden.

2. Eine zweite Klasse von Darstellungen der Kreuzigung in der Spätzeit des Mittelalters zeigt das ausgesprochene Historienbild. Im Unterschied von dem rein lehrhaften Charakter der zunächst gewürdigten Gruppe tritt hier das sachlich geschichtliche Interesse am Vorgang selber in den Vordergrund. Dieser Typ ist freilich keine für das Spätmittelalter allein charakteristische Erscheinung; er kommt vielmehr in allen Entwicklungsstufen des Motivs vor, in frühchristlicher Zeit (Miniatur in der Rabulashs. und Elfenbeinplatte von London) ebensogut wie im frühen (S. Maria Antiqua zu Rom, 8. Jahrh.) und hohen Mittelalter (Niccolò Pisanos Kanzelrelief zu Siena, Giottos Kreuzigung in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi). Im Gegensatz zu früher wird die geschichtliche Darstellung der Golgothaszene aber jetzt viel häufiger. Das erwachende geschichtliche und antiquarische Interesse des Zeitalters des Humanismus mag sich in dieser starken Vorliebe verraten. Einen durchgreifenden Wandel in ikonographischer Hinsicht hat diese Darstellungsweise in den anderthalb Jahrhunderten, die der Reformation vorangingen, kaum durch-

gemacht, einen desto bemerkbareren in künstlerischer. Die Unterschiede zeigen sich höchstens in der Vereinfachung oder Erweiterung der Szene und des dabei aufgebotenen Personals. Die einfache Gruppe von Maria, Johannes, Lanzen- und Schwammträger sowie dem Hauptmann wird, wo die Raumverhältnisse es zulassen und der Künstler die Neigung zu ausgiebiger Aussprache in sich spürt, häufig vom 15. Jahrhundert ab zu großen Massenansammlungen; um Maria stehen noch die drei Marien mit vielfach noch anderen Frauen, von denen sich schon seit dem 13. Jahrhundert gelegentlich, in der Spätzeit des Mittelalters fast regelmäßig Magdalena absondert und sich am Kreuzfuß niederwirft; zum männlichen Personal der anderen Seite gesellt sich noch Kriegsvolk um den Hauptmann und Pharisäer oder andere Juden um den Hohenpriester. Die ums Gewand des Heilandes würfelnden Soldaten hocken auf den reichst entwickelten Darstellungen ganz im Vordergrund. Bei all dem sachlichen Interesse, von dem diese Historienbilder ersichtlich getragen sind, haben sie doch auch nicht ganz auf kleinere symbolische Einzelzüge verzichten können und wollen. Der Adamsschädel, ein Rest der symbolischen Gegenüberstellung von Protoplasten und Erlöser, erhält sich auch noch in diesen rein geschichtlichen Erzählungen (vgl. beispielsweise Wohlgemuts Hofer Altarbild in der Münchener Pinakothek; Peruginos Kreuzigungsbild in der Eremitage; Holztafel der Kreuzigung in Stendal [Ende 15. Jahrh.], Holbeins d. Ält. Kreuzigung in der Galerie zu Augsburg, Holzschnitt der Kreuzigung von Baldung Grien). Eine weitere Zutat über die streng historischen Elemente hinaus bilden die über und unter den Kreuzbalken flatternden Engelchen, die an Stelle von Sonne und Mond jetzt getreten sind und teils Trauer andeuten sollen, teils die Aufgabe der früheren Ecclesia verrichten und das Blut aus der Hand- und Seitenwunde auffangen. Die italienische Kunst hat sie mit besonderer Vorliebe aufgenommen, ihnen aber auch in manchen Schöpfungen fast nur die Rolle zugewiesen, das Gleichgewicht der Komposition gegenüber der Gruppe der unteren Begleitfiguren herzustellen (vgl. die verschiedenen Kreuzigungsdarstellungen von Luca della Robbia in Impruneta, von Andrea della Robbia in La Verna und Arezzo; oder das frühe Kreuzigungsbild Raffaels in der Sammlung Mond zu London); ein Schritt weiter noch und sie

werden gerade in Italien zu rein dekorativen Puttenköpfen (vgl. beispielshalber die Darstellung von Perugino in Siena, S. Agostino). In der deutschen Kunst kommen sie in stärkerer Anhäufung vor allem in Niederdeutschland vor, insbesondere bei dem Meister der bemalten Kreuzigungsreliefs (Marienkirche in Anklam und auf dem ehemaligen Hochaltar von Schwerin). Auf dem Kreuzigungsbild von Ulrich Apt in der Augsburger Gemäldegalerie durchschwirren Engel in Vollfigur mit kleinen Puttenköpfchen die nachtgraue Finsternis der Scheidestunde, wie klagende Vögel. Ähnliches sah man auch schon bei Giotto (Assisi) und Duccio (Siena).

Ein weiteres Überbleibsel der früheren symbolischen Darstellungsweise in den entwickelten Geschichtsbildern des Golgothadramas sind schließlich noch die zwei außermenschlichen Wesen, die die Seelen der beiden Schächer entgegennehmen, auf der rechten Seite ein Engelchen, welches das weiße Seelenkind des guten Schächers ins Paradies trägt, auf der linken ein Teufelchen oder drachenähnliches Wesen, das die schwarze Seele des verstockten Schächers an sich reißt. Dieses Motiv war im geistlichen Schauspiel des Mittelalters durch besondere Anweisung vorgeschrieben: „In dissem sol ein jeglicher schächer ein bildli im muhl han, als ob es ein sel were. Den nimpt der engel des guoten schächers sel und gat in himel und der tüffel des andern sel und loufft mit grossem geschrey in die hell.“ [5] Es hat in der deutschen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts die weiteste Verbreitung gefunden. Fast bei allen großen Kalvarienbildern spielt sich der Kampf um die Seele in der angedeuteten Weise über den beiden Seitenkreuzen ab (Kreuzigungsdarstellung in der evangelischen Paulikirche zu Soest, Tafelbild aus Bozen, jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck; Kreuzigungsbild in der Georgskirche zu Dinkelsbühl, auf der Dürer zugeschriebenen Kreuzigung in St. Veit bei Wien, in einer Miniatur des sog. Hasenburgischen Missale in der Wiener Hofbibliothek; in Masolinos Kreuzigungsbild in S. Clemente zu Rom, Luinis Kreuzigung in Lugano; Florenz, S. Maria Novella (Spanische Kapelle) usw., auch auf Gau-

---

[5] Mone, Schauspiele des Mittelalters II (1842) 324. Im Alsfelder Spiel von 1501 heißt es: Tunc sathanas successive ascendit crucem ad sinistram et angelus secundus ad dexteram manum. Froning, Das Drama des Mittelalters I 792.

denzio Ferraris Kreuzigung in Varallo, die wie die lombardische Kunst sehr stark von deutschen Einflüssen, insbesondere vom Mysterienspiel angeregt ist. Selbst wo nur der Gekreuzigte allein dargestellt ist, kauert gelegentlich auf dem linken Querarm das Teufelchen, wie auf einem Wandbild aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Münster zu Freiburg oder auf Hans Burgkmairs Bild in der Münchner Pinakothek (früher in Augsburg). Allem Anschein nach soll hier der in manchen Mysterienspielen geschilderte Versuch Satans angedeutet werden, sich der Seele des Herrn zu bemächtigen. Ganz eingehend schildert das Alsfelder Passionsspiel von 1501 diesen Vorgang. Auch Ludolphus von Sachsen gedenkt dieser im Mittelalter viel verbreiteten legendarischen Vorstellung in seiner Vita Jesu Christi (Venedig 1668 Fol. 482 K): Notandum est quod, sicut dicitur in glossa Thobiae domino in cruce passo diabolus advenit quaerens si quid peccati in ipso inveniret. Et dicit magister in historiis, quod stabat supra brachium crucis, donec Christus exspiravit, et tunc videns se confusum, recessit.

In kompositioneller Hinsicht ist bezüglich der zur Linken des Gekreuzigten stehenden Gruppe noch zu bemerken, daß das Bekenntnis des Hauptmanns lange Zeit hindurch im 14. und noch im 15. Jahrhundert durch das aufwärts gehaltene Schriftband[6] angedeutet wird, wie auf dem eben erwähnten Wandbild im Freiburger Münster, auf einem Tafelbild in Klosterneuburg; Kreuzigungsbilder der Kölner Schule aus dem 14. Jahrhundert im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin; aus der Schule Hermann Wynrichs vom Anfang des 15. Jahrhunderts, auf dem Wildunger Altar von Konrad von Soest vom Jahre 1404; auf Kreuzigungsbildern der Westfälischen Schule, wie in Darup, Isselhorst; in der Lambertikirche zu Hildesheim, von Heinrich von Duder-

[6] Auch für diesen Zug des Aufwärtsdeutens mit dem Finger, womit das Bekenntnis ausgesprochen werden soll, sind in den Mysterienspielen durchweg Anweisungen gegeben. So heißt es in der Frankfurter Dirigierrolle des 14. Jahrhunderts: „Jhesus inclinato capite mortuus appareat, centurio autem stans ante crucem demonstrans digito clamabit: Vere filius Dei erat iste.“ Froning, Das Drama des Mittelalters I (Stuttgart 1891) 362. In einem von Mone II 324 veröffentlichten Spiel heißt es: „so centurio dise zeichen gesicht, stat er undter das crucz und tütet hinuff und spricht etc.“

stadt in Göttingen; vom Meister des Marienlebens in Kues a. d. Mosel u. a. m. Eine provinziale Besonderheit bilden auf Kalvariendarstellungen von Niederdeutschland, insbesondere aber von Westfalen zur Kennzeichnung des Charakters der Schächer die an den Balken ihrer Kreuze aufgehängten Mordwerkzeuge, wie Keulen, lange Messer u. a., so auf dem Relief der Marienkirche von Anklam, auf dem Wildunger Altar des Konrad von Soest, auf einem der Schule des Liesborner Meisters zu Soest (Maria zur Höhe). Es sind das lokale Züge, die von dem Bedürfnis nach möglichster Sachlichkeit und Realistik eingegeben sind und sicherlich vorher schon im geistlichen Schauspiel vorgebildet waren. Noch mehr spricht sich diese oft bis zur burlesken Derbheit gesteigerte Realistik in Haltung und Gebärde der Menschenmassen aus, die sich auf den deutschen Historiendarstellungen der Kreuzigung zwischen den Kreuzen angesammelt haben. Insbesondere sucht man die Gliederverrenkung der Schächer in den unmöglichsten Lagen zu veranschaulichen, hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 14. und ersten des 15. Jahrhunderts (Darstellung in der Concordantia caritatis im Stift Lilienfeld; vor allem aber in niederrheinischen und westfälischen Bildern, so Kreuzigung Körbeckes in Amelsbüren, des Liesborner Meisters in Lippborg; Dünweges in Rheinberg, alle drei jetzt in Münster; Antonellos da Messina, des Hausbuchmeisters in Freiburg, auf Tiroler Kreuzigungsdarstellungen usw.), oder die den Sterbenden höhnenden Juden und Gassenbuben in den zynischsten Grimassen zu schildern (wie auf der Kreuzigung des Hausbuchmeisters, Freiburg, Städtische Sammlung). Auch die Gottesmutter bleibt von dieser scharfen Luft des realistischen Geistes in der Kunst nicht unberührt. Stand sie noch auf Darstellungen des 14. Jahrhunderts meist aufrecht neben dem Kreuz, wenn auch in tiefstem Weh, so doch aufrecht, wie sie Jacopone da Todi mit so ergreifend plastischen Strichen in seiner Sequenz gezeichnet hatte, so bricht sie jetzt im 15. Jahrhundert, also nicht erst in der späteren Renaissance- und Barockkunst, in Ohnmacht zusammen oder liegt schon, umringt von den anderen Frauen und Johannes, leblos auf dem Boden. Fast keines der italienischen, niederrheinischen und westfälischen Kreuzigungsbilder läßt sich diesen realistischen Zug entgehen. Auf Schulwerken des Lies-

borner Meisters in Soest und Münster, auf solchen Dünweges ist der Augenblick des Zusammenbrechens festgehalten[7]; auf andern aber, wie auf dem Warendorfer Altarbild in Münster, auf einem andern in Darup (Westf.), auf dem Kreuzigungsaltar der Johanniskirche in Nürnberg, auf einem französischen in Loches, in Italien sehr früh schon auf Giov. Pisanos Kanzelrelief in Pistoja, auch auf Duccios Schöpfung in Siena, auf Giottos in der Unterkirche zu Assisi, auf Barnas Darstellung in der Collegiata zu S. Gimignano, auf Lorenzos und Giacomos da Sanseverino leidenschaftlich pathetischer Kreuzigung in Urbino, auf Signorellis Bild in Urbino u. a. m. liegt die Schmerzensmutter ausgestreckt auf der Erde. Man kann gelegentlich über diese Darstellungsweise mißfällige Äußerungen hören, die mitunter so weit gehen, Werken der eben beschriebenen Art dogmatische Korrektheit abzusprechen und eine der Gottesmutter unwürdige Unziemlichkeit in der ihr zugeschriebenen Haltung zu erblicken. Derartige Urteile gehen alle von der Ansicht aus, daß uns das Stabat Mater die einzig richtige und zulässige Auffassung von fast dogmatischer Autorität wiedergebe, und doch hat bald nach dessen Entstehung Ludolph von Sachsen in seiner vielgelesenen und offenbar die Volkstradition festhaltenden Vita Jesu Christi[8] ganz genau ihre Stellung unter dem Kreuz angegeben und ausgeführt, wie sie zu Boden fiel beim Verscheiden ihres göttlichen Sohnes; und noch vor Jacopone da Todi wird in den lange Zeit dem hl. Bonaventura zugeschriebenen Meditationes vitae Christi[9] c. 80 geschildert, wie Maria beim Lanzenstich des Longinus „halbtot in die Arme der Magdalena fiel". Daß das wirkliche Volksvorstellung im Mittelalter war und blieb, ersehen wir aus dem geistlichen Schauspiel dieser Zeit. In einer Marienklage des 14. Jahrhunderts aus Konstanz hören wir:

> „dar umb viel si von leit da hin
> in unmaht . . . .
> so groz war ir begerde,

---

[7] Als vereinzeltes Beispiel aus früher Zeit steht einstweilen nur die Darstellung in Schwarz-Rheindorf da, vgl. Clemen, Romanische Wandmalereien der Rheinlande Taf. XX.

[8] Ausgabe von Venedig 1668, Fol. 485 C.

[9] Opera S. Bonaventura, edit. Peltier, tom. XII 608 ff.

daz ir munt kuste die erde,
da sin bluot was hin gevlossen
ez hat si gar begozzen.

(Mone, Schauspiele des Mittelalters I 238 239.)

Im Donaueschinger Spiel lesen wir: „Und hie mit falt Maria hin, als ob ir syn geschwunden, den hept sy Johannes wider uff" (Mone II 328); ebenso im Alsfelder von 1501: „Sic cadit in terram et erit amens." [10] Man könnte nun einwenden, daß die so ohnehin derbe und vielfach auch burleske Realistik des Schauspiels eine derartige Umsetzung feinerer und würdevollerer Empfindungen in die Vorstellungsformen des Alltagsmenschen begreiflich mache, übersieht dabei aber, daß auch die Mystik in ihren abgeklärten Äußerungen genau sich ebenso äußert, wie schon die Stellen bei Pseudo-Bonaventura und dem Sachsen Ludolph zeigen können und wie vor allem auch Stellen bei Thomas von Kempen lehren. In seinen Orationes et meditationes de vita Christi (I 2, c. 25) [11] ruft er dem Menschen zu, sich unters Kreuz neben die Schmerzensmutter zu stellen und die ohnmächtig Gewordene zu stützen und wieder aufzurichten: „Sta nunc iuxta crucem . . . sustenta lassam ulnis tuis, amplectere Mariam, erige deficientem, consolare lacrimantem." Aus all solchen die Volksanschauung begründenden bezw. festhaltenden Aussprachen wird die Beliebtheit des Motivs in der spätmittelalterlichen Kunst begreiflich; die Mystik mit ihren Passionsvisionen hat seine Einzelheiten bildmäßig geschaffen und das Mysterienspiel sie konkret veranschaulicht, so daß der Künstler hierbei feste Formulare bereits vorfand.

Im Passionsspiel wird man auch dem zahlreichen Aufgebot von Volk und geistlichen wie militärischen Amtspersonen begegnen, mit dem die Historienbilder der Golgothaszene besonders in Deutschland und in oberitalienischen Werken angefüllt sind. Kaiphas und Pilatus treten da noch regelmäßig neben dem Hauptmann, dem Longinus mit seinem Knecht und dem Schwammträger auf, im Donaueschinger Spiel „vier ritter Yesse, Mosse, Israhel und Malchus"; außerdem viele Juden, die zum Teil mit seltsamen Namen, wie im Alsfelder Spiel, Fluchuß, Lendenkile, Bifus usw., in aktiven

[10] Froning, Das Drama des Mittelalters I 790.
[11] Opera edid. Michael Jos. Pohl V (Freiburg i. Br. 1902) 156.

Rollen tätig sind. Man kann sich vorstellen, daß im späten Mittelalter in der Häufung solchen Personals und in ihrer möglichst getreuen Ausstattung kaum genug getan werden konnte. Eine im heutigen Sinne gesprochen fast photographische Festhaltung solcher Ausführungen liegt in den Kreuzigungsbildern des 15. Jahrhunderts vor. Die niederrheinischen und westfälischen Darstellungen, aber auch oberdeutsche, wie das Kreuzigungsbild des Hausbuchmeisters in Freiburg, das von St. Veit bei Wien, in Italien vor allem Luinis gewaltiges Mysterienbild in Lugano, die verschiedenen Darstellungen Gaudenzio Ferraris zeigen unverkennbar den Zusammenhang mit Passionsaufführungen, vor allem auch dadurch noch, daß sehr oft, wie bei Luini, die ganze Passion bis zur Höllenfahrt Christi ins Bild noch aufgenommen wird. Auch Signorelli hat das noch für nötig gehalten, aber diese übrigen Szenen in seinem Kreuzigungsbild in der Galleria antica e moderna zu Florenz mit feinerem künstlerischen Empfinden ganz in den Hintergrund der Landschaft verlegt. Memling dagegen hat in seinem großen Passionsbild zu Turin geradezu kinematographisch ein ganzes Passionsspiel vor uns aufgerollt. Ein ähnliches Passionsspiel enthält Loedewichs Schnitzaltar in Kalkar (St. Nikolaus). Manche Darstellungen nehmen völlig kriegerisches Aussehen an durch den starrenden Wald von Lanzenschäften, die das Kreuz des Heilandes umringen (Cranachs Kreuzigung in München; die des Hausbuchmeisters; eine französische in Loches; das schon mehrfach genannte, früher in Augsburg aufbewahrte Bild von Ulrich Apt; die Darstellung von Luini und Ferrari u. a.). Der eigentliche Lanzenträger Longinus tritt durchweg in den spätmittelalterlichen Historienbildern zusammen mit seinem Knecht, nach der mittelalterlichen Kreuzlegende blind auf. Auf dem Kreuzigungsbild der Lambertikirche zu Hildesheim wischt er sich mit der Linken die Augen ab, während die Rechte den Lanzenstoß führt; blind zeigt ihn der Künstler auf einem ähnlichen Bild der Paulikirche zu Soest. Auf anderen Bildern der Soester Schule, wie in Darup und Warendorf, auf dem Wildunger Altar, auf dem von St. Veit bei Wien, um nur einige Beispiele zu nennen, führt der Knecht ihm den Lanzenschaft. Auch hierfür findet sich die nähere Erklärung im Passionsspiel; nach den Spielanweisungen geht nach dem Verscheiden des Heilandes Longinus mit seinem

Knecht zum Kreuz, um die Marter zu enden; er führt, nachdem der Knecht die Lanze an die Seite Christi angelegt, den Stoß, worauf er durch das niederträufelnde Blut wieder sehend wird [12]. Im Frankfurter Spiel heißt es (Froning I 525): „Longinus facit ac sy esset cecus, antequam soleat formare wolnus quo facto tangat oculos suos manibus quasi sangwine Christi madidas." Nach dem Donaueschinger Spiel will sich Longinus rächen, weil ihn Christus blind gelassen hatte. Sein Knecht Sadoch muß die Lanze ansetzen; aus der geöffneten Wunde fließt das Blut über den Schaft auf die Hände, mit denen er die Augen wischt und sehend wird: „uff das stricht Loynus die blutigen hend an sin ougen und tut, als ob er gesechen sy worden, und fallt den under dem crütz nider uff sine Knüw." [13]

Wie aus vorstehenden kurzen Andeutungen zu ersehen ist, bilden Mystik und Mysterienspiel die zwei Quellen, aus denen die neuen und reichen Formen der Kreuzigungsdarstellungen des späten Mittelalters unmittelbar geflossen sind. Beiden Quellen ist die gleiche Grundtendenz eigen, das Golgothadrama menschlich näher zu bringen, in seiner ganzen erschütternden Furchtbarkeit den menschlichen Herzen vorzustellen. Grad und Formen dieser gefühlsmäßigen Ausdeutung sind bei Mystik und Schauspiel verschieden; man wird bei ersterer die feinere Art, bei letzterem die derbe volksmäßige nicht übersehen können, aber im Inhalt und im Ziel treffen beide doch vollkommen zusammen. Das Ergebnis beider aber ist die vollständige Umwandlung der Literatur wie der Kunst im Sinne eines ausgesprochenen Realismus, für den eine spätere, den Triebkräften dieses Wandels ferne stehende Zeit einzig das Schauspiel verantwortlich machen möchte, während doch auch ihm alle Anregung nur von der Mystik, dieser alle Erdenhaftigkeit überwindenden Geistesrichtung gekommen war. Bemerkenswert ist nun, daß von dieser realistischen Ausbildung des Golgothamotivs die deutsche Kunst zunächst einen viel ausgiebigeren Gebrauch machte als die italienische; letztere nur stellenweise und zwar da, wo die deutschen Einflüsse nachwirkten, wie in Oberitalien (Lombardei und Venedig), oder wo starke mystische Energien ebenfalls sich auswirkten, wie in der Umgebung des hl. Franz von Assisi oder in Siena. Eine möglichst vollständige Zusammenstellung der geschicht-

[12] Froning I 796 ff.

[13] Mone, Schauspiel des Mittelalters II 326.

lichen Kreuzigungsbilder hüben wie drüben würde das am besten verdeutlichen können; aber für den mir zugebilligten Raum muß ich mir die Einlösung dieser Aufgabe hier versagen. Im übrigen ist ja bereits auf eine große Anzahl Darstellungen aufmerksam gemacht. Einige charakteristische Beispiele dürften hier genügen:

Niederländer: van Eyck (Livre d'heures von Turin, Flügelbild in Petersburg); Flémalle-Meister (Reste in Frankfurt, Berlin); Rogier van der Weyden (Berlin, Madrid); Petrus Christus (Wörlitz); Dirck Bouts (Granada); Gerard David (Berlin, Antwerpen); Memling (Turin, Lübeck, Budapest; angebliche Memling: Vicenza, Venedig, Chantilly); Meister der Virgo inter Virgines (Florenz); Quentin Massys (Brüssel, Mayer van den Bergh; London; Wien, Liechtenstein); Jan Mostaert (Philadelphia); Meister des Todes Mariä (Hamburg-Weber); Cornelis Engelbrechtsen (Leyden); Leydener Schule (Frankfurt, Städel). Aus dem Gebiet der Plastik wären vor allem die flandrischen Schnitzaltäre zu nennen, deren Mittelstück sehr häufig das Drama auf Golgotha in reichster Detailschilderung vergegenwärtigt, so der Altar des Claudio de Villa im Brüsseler Kunstgewerbemuseum; der große Altar in Kirrlach (Baden); Jan Boremans Altar in Güstrow; die Altäre in Jäder und Veckholm (Schweden); der Georgsaltar in Kempen; Hans Brüggemanns Bordesholmer Schnitzaltar in Schleswig, ein Altarschrein in Hulshout und Arlon (Archäolog. Museum), in Stockholm (Museum), Aachen (Suermondt-Museum) usw. An diese flandrischen Altäre erinnert auch der der Taufkapelle von St. Gereon in Köln.

In der deutschen Kunst herrscht im 14. Jahrhundert noch durchweg maßvolle Zurückhaltung in der realistischen Behandlung des Kreuzigungsmotivs; erst im 15. Jahrhundert sind die riesigen Kalvarienberge entstanden, auf denen sich große, schreiende Menschenmassen häuften. Am weitesten hierin ging der Niederrhein und Westfalen. Die noch im 14. Jahrhundert einfache Szene, in der Hauptsache nur aus Maria und den anderen Frauen rechts vom Kreuz und Johannes mit dem Hauptmann und Juden links davon zusammengesetzt, wird jetzt zu einem unübersichtlichen Gedränge und Geschiebe, in dem die einzelne Geste in äußerlicher Weise maßlos gesteigert wird. In Betracht kommen hier die Altar-

tafeln in H a l d e r n, in der Wiesen- und Paulikirche zu S o e s t, in D a r u p (ein ähnlicher im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln), in S c h ö p p i n g e n, in der evangelischen Kirche in L ü n e n, in W a r e n d o r f, in der Kirche Maria zur Höhe zu S o e s t; Marienkirche zu D o r t m u n d, I s s e l h o r s t; Altäre im Germanischen Museum in N ü r n b e r g, M ü n c h e n (Pinakothek) und Kaiser-Friedrich-Museum zu B e r l i n; der W i l d u n g e r Altar des K o n r a d von S o e s t (1404); von D ü n w e g e, Altartafeln aus R h e i n b e r g, K a p p e n b e r g, D o r t m u n d und M ü n s t e r und Altar von J o h a n n e s K ö r b e c k e (1450) in A m e l s b ü r e n.

Weiter östlich die früheren Altäre von der Lambertikirche in H i l d e s h e i m (um 1420), der des H e i n r i c h v o n D u d e r s t a d t (Göttinger Altar) in H a n n o v e r; der Tempziner Altar in S c h w e r i n. In L ü b e c k haben sich außer dem reich entwickelten Kalvarienberg-Altar in der Marienkirche Reste einer großen Kreuzigungsdarstellung von 1410 erhalten; in H a m b u r g solche des gleichen Motives am Englandfahreraltar des Meisters F r a n c k e. Kompositionell hängt mit dem Niederrhein auch die riesig gehäufte Kreuzigungsdarstellung des H a n s v o n M e t z im Historischen Museum zu F r a n k f u r t (aus der dortigen Barfüßerkirche) vom Jahre 1445 zusammen. An plastischen Werken sind in diesem Gebiet hauptsächlich zu nennen: J a n J o s t s Hochaltar in K a l k a r; D o u v e r m a n n s Siebenschmerzenaltar und L o e d e w i c h s Schnitzaltar, alle zwei ebenfalls in K a l k a r.

In der K ö l n e r S c h u l e ist der alte einfache, maßvolle Kreuzigungstyp recht gut vertreten durch zwei Altartafeln des 14. Jahrhunderts im Kaiser-Friedrich-Museum in B e r l i n und im Wallraf-Richartz-Museum in K ö l n; durch ein Schulbild H e r m a n n W y n r i c h s im letztgenannten Museum; durch eine Kreuzigung H e r l e s und W y n r i c h s bei Hermann Clemens in A a c h e n; durch einen weiteren Meister Wilhelms in H a m b u r g (Kunsthalle). Zurückhaltend bleibt auch noch der Meister des Marienlebens in der Altartafel von K u e s a. Mosel. In der Kölner Schule wird indes auch im 15. Jahrhundert mindestens ebenso stark als das Historienbild das Andachtsbild der Kreuzigung gepflegt, so daß das erstere nicht, wie in Westfalen, sich einem aufdrängt durch eine überwiegende Bevorzugung.

Die Kreuzigungsdarstellung am Mittelrhein wird charakterisiert durch die noch einfache Komposition in der Stefanskirche zu Mainz, dann durch die sehr reiche des sog. Humbracht-Altares im Städtischen Museum zu Frankfurt (aus der Peterskirche) sowie ein Tafelbild einer hessischen Kirche im Museum zu Darmstadt. Am Oberrhein und im Schwäbischen gibt das von mir in den Freiburger Münsterblättern (1911, 1 ff.) veröffentlichte, so gut wie unbekannte Wandfresko im Münster zu Freiburg eine gute Vorstellung von dem künstlerischen Ideal um die Mitte des 14. Jahrhunderts: sehr einfache Szene; Maria mit den Frauen auf der einen, Johannes mit dem Hauptmann und einem Juden auf der andern Seite; ruhiger, edler Schmerzausdruck in den noch in idealer Schönheit geschilderten Gesichtern. Noch einfacher ist die Komposition bei Konrad Witz, bei dem sich aber sehr stark der Drang nach dramatischerem Ausdruck und der Sinn für das Landschaftliche durchsetzen (Berlin); einfach blieb auch der Meister, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Wandfresko einer fast dem Andachtsbild gleichkommenden Kreuzigung über dem Grab Bischof Ottos von Hachberg im Münster zu Konstanz geschaffen hat. Dagegen huldigt Multscher oder einer seiner Schüler in der Kreuzigungstafel der Karlsruher Galerie bereits einem derben Realismus. Derb realistisch und figurenreich bis zur reichsten Ausbildung der Komposition ist dann die berühmte Schöpfung des Hausbuchmeisters in der Freiburger Städtischen Sammlung. Die Formulierung dieser neuen Ideale erreicht ihren Höhepunkt am Oberrhein bei Baldung Grien (Hochaltar im Münster zu Freiburg; einfachere Werke in Berlin und in Holzschnitt), insbesondere aber in den drei kompositionell durchaus einfach gehaltenen, aber durch Steigerung der Ausdrucksdynamik und eines alle Grenzen überschreitenden Realismus geradezu niederschmetternden Darstellungen Grünewalds in Basel, Kolmar und Karlsruhe. Einfacher sind die kompositionell verwandten Altäre der Bodenseegegend, der Hohenlandenbergsche Altar von Meersburg (jetzt Karlsruhe), der von Mennwangen (ebenfalls Karlsruhe), der der Mauritiuskapelle im Münster zu Konstanz, alle drei aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. An die Komposition des Hausbuchmeisters erinnert das Kreuzigungstriptychon, das Neubronner Epitaph in der evange-

lischen Stadtkirche zu Blaubeuren; hier auch ein Hochaltarflügel und ein Wandfresko im Kreuzgang des ehemaligen Klosters. Außerdem sind zu nennen die kompositionell vereinfachten, durch wohltuende Stimmungsmalerei gehobenen Darstellungen von Hans Holbein d. Ä. (Augsburger Galerie) und Hans Burgkmair (früher Augsburg, jetzt München); einen größeren Apparat entfaltete dagegen der jüngere Holbein (Basel). Ulrich Apt (Augsburg); Werke der Plastik zeigen in diesem Gebiet das Kreuzigungsmotiv: Relieftafel in Oberdischingen (aus Blaubeuren stammend); die den flandrischen nahekommenden Altäre der Katharinen- und Michaelskirche in Hall.

Aus der fränkischen Schule kommen in Betracht der frühe Bamberger Altar (im Nationalmuseum zu München) von 1429; der Hochaltar der Georgskirche in Dinkelsbühl von Herlin; Pleydenwurffs Darstellungen im Germanischen Museum in Nürnberg und in der alten Pinakothek zu München; ein geschnitztes Hausaltärchen in Nürnberg (Germanisches Museum); Michael Wohlgemuts Kreuzigung in München (Pinakothek) und die Schulbilder in Berlin und Nürnberg; Dürers überaus reich gegliedertes Kreuzigungsbild in St. Veit bei Wien; eine ganz einfache Darstellung in Dresden und zahlreiche Holzschnitte; aus dem übrigen Bayern: der Kreuzigungsaltar aus Kloster Baumburg bei Wasserburg von 1491 (jetzt München, Nationalmuseum), Jan Pollaks Kreuzigungsaltar aus der Franziskaner- und Peterskirche in München (jetzt Nationalmuseum); weitere Kreuzigungstafeln im Nationalmuseum von etwa 1500 und 1512; ferner in Fürstett, Möslingen, Oberbergkirchen, St. Leonhard und Törrwang. In Sachsen hat Lukas Cranach der Ältere eine sehr ergreifende Kreuzigung geschaffen (München, Pinakothek), andere von ihm in Frankfurt a. M. (Städel), bei Mr. Cartwright in England; bei Demiani in Leipzig, sowie verschiedene Schulbilder.

Die böhmische Kunst weist verschiedene gute Beispiele des Kreuzigungstyps des 14. Jahrhunderts auf, so die ganz einfache Szene im Emauskloster zu Prag, die Darstellung des Hohenfurther Passionsmeisters in Stift Hohenfurth von 1350, ein weiteres Beispiel aus seiner nächsten Nachfolge von etwa 1360, nahe verwandt mit der Darstellung eines Tafelbildes in Kloster-

n e u b u r g, aus etwa der gleichen Zeit; etwas entwickelter dann die schöne Miniatur L a u r i n s v o n K l a t t a u in dem Hasenburgischen Missale von 1409.

In Ö s t e r r e i c h besitzt K l o s t e r n e u b u r g vier Tafelbilder, welche die ganze Entwicklung der nach stärkerem Realismus drängenden Golgothadarstellung von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts zeigen können. Ein Typ der Frühzeit dieser Entwicklung ist das Tafelbild von 1400 im Joanneum zu G r a z, ein weiteres dort von 1430 bringt den Vorgang in reichster Entfaltung. Dasselbe gilt von der Tafel im Dom zu G r a z. Eine größere Anzahl Kreuzigungsdarstellungen der Tiroler Schule (P a c h e r s Bild früher in Bozen, jetzt Freising; Kreuzigungsbilder aus B o z e n, B r i x e n, S o n n e n b u r g bei Bruneck, alle jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck; in K a m p i l l bei Bozen) bekunden das Streben nach Realismus durch die Bewegtheit der figurenreichen Kompositionen und die groteske Gliederverrenkung der Schächer.

In F r a n k r e i c h, wo die primitive Malerei heute nicht mehr stark vertreten ist, sind an bezeichnenden Historiendarstellungen des Golgothamotivs zu nennen: ein Triptychon zu St. Antoine in L o c h e s; ein Bild H e n r i B e l l e c h o s e s im Louvre; ein französisches Werk des 14. Jahrhunderts im Museo Nazionale zu F l o r e n z; das ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörige große Passionstriptychon von N a r b o n n e im Louvre; außerdem die Schnitzaltäre von V e t h e u i l (Seine et Oise), M o r i s s e l (Oise) und T e r n a n t (Nièvre) u. a. m.

In S p a n i e n, das in der Malerei im 15. Jahrhundert sehr stark von den Niederlanden abhängig war, hat sich die Entwicklung bezüglich unseres Motivs ganz ähnlich wie in den Niederlanden und Deutschland vollzogen. Es sei nur verwiesen auf die verschiedenen Darstellungen von P a b l o V e r g ó s (in S. Pedro de T a r r a s s a im Altertumsmuseum in B a r c e l o n a, in G r a n o l l e r s) und von Lucas und L u i s B o r r a s s a (im Museum der Schönen Künste zu B a r c e l o n a, im Bischöflichen Museum zu V i c h, in S. C u g a t d e l V a l l é s), auf Felipe d e V i g a r n i s geschnitztem Kreuzigungsaltar der Kathedrale zu B u r g o s.

In I t a l i e n hat die Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung gerade den umgekehrten Weg zurückgelegt als wie im Norden. Es muß das nachdrücklich hier festgestellt werden, weil gewöhnlich eine

andere Auffassung hierüber besteht [14]. Der Anstoß zum Realismus und zu lebhafter, natürlicher Erfassung des Vorganges, den die mystische Bewegung eines hl. Franz gab, ist hier fast ein Jahrhundert früher als in den Niederlanden und in Deutschland von der bildenden Kunst aufgenommen und in reich gegliederten Kompositionen umgesetzt worden; im 14. Jahrhundert griff dann diese neue Behandlungsweise von Frankreich aus (Avignon mit Simone Martini) auch nach der nordischen Kunst über. Zu einer Zeit, da diese aber das italienische Ideal des 14. Jahrhunderts in ihre entsprechende Sprache umsetzte in jenen vielfigurigen und wild dramatischen Tafeln des Niederrheins und Oberdeutschlands, ging Italien, abgesehen von seinem lombardischen Grenzgebiet, wieder zu einer einfacheren Darstellungsweise über und hat in der zweiten Hälfte des Quattrocento und in der Hochrenaissance fast nur das Andachtsbild oder eine diesem nahekommende Darstellungsweise gepflegt. Jene vielbelebten und wildbewegten Kompositionen, mit denen der neue Stil des 13. und 14. Jahrhunderts hervortritt und in denen sich jetzt im 15. die nordische Kunst gefällt, sagten dem neuen Ideal nicht mehr zu; an Stelle des die Einheitlichkeit stark gefährdenden großen Apparates hielt man auf möglichste Vereinfachung und auf knappe Prägnanz; an Stelle der lauten Gefühlsäußerung auf stillere, vornehmere Verhaltenheit; die wilde Realistik, die alle Roheiten und Mißhandlungen der Passion in aufdringlichster Einläßlichkeit zur Schau stellte, wurde beim Romanen und Renaissancemenschen durch eine auch noch im Grauen des Todes auf Schönheit haltende Darstellungsweise ersetzt. Grünewald und Fra Angelico wie Perugino (S. Maria Maddalena de Pazzi) mögen persönliche Gegenpole darstellen; die Gegensätzlichkeit ihrer Anschauungsweise ruht aber schon auf einer starken nationalen Differenzierung. Mit dieser Denk- und Empfindungsart des Italieners hängt es wohl auch zusammen, daß das Kreuzigungsmotiv im Unterschied von der nordischen Kunst, im 15. Jahrhundert und in der eigentlichen Hochrenaissance, sehr stark zurücktritt hinter die der nationalen Gefühlswelt und dem Zeitgeist mehr entsprechenden Stoffe der Pietà und der Madonna mit Kind. Abgesehen von Perugino haben die großen Meister der Frührenaissance, wie Botticelli, Ghirlandajo,

[14] Vgl. beispielshalber Kraus, Gesch. der christl. Kunst II 1, 325.

Pinturicchio, Filippo Lippi usw. das Golgothadrama entweder gar nicht behandelt oder nur in einem mit ihrem sonstigen Schaffen in gar keinem Verhältnis stehenden geringen Umfang: bei den großen Führern der Hochrenaissance, Lionardo, Raffael, Michelangelo, del Sarto, Giov. Bellini, Tizian fehlt es ebenfalls nahezu gänzlich. In den Kirchen von Rom und Florenz, Mailand und Venedig sucht man, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, vergebens nach eindrucksvolleren und vollendeteren Darstellungen.

Beispiele für das reich entwickelte, stark pathetische Kreuzigungsbild vom 13. und 14. Jahrhundert: Niccolò und Giov. Pisano: Kanzeln im Baptisterium und Dom in Pisa, im Dom zu Siena, in S. Andrea zu Pistoja; Cavallini in Donna Regina zu Neapel, Roberto Oderisi (in Eboli); Giotto (Padua, Arena; Assisi, Unterkirche von S. Francesco); Duccio (Siena); Simone Martini (Antwerpen; Kreuzgang von S. Maria Novella zu Florenz), Lorenzetti (zwei Darstellungen in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi); Florenz (S. Maria Novella, Spanische Kapelle); Barna (Collegiata in S. Gimignano); Schule Alticchieros (Verona, S. Fermo); Padua (Georgskapelle); Bernardo Daddi (Berlin, etwas einfacher gehalten); Lorenzo und Giacomo da S. Severino in Urbino. Im 15. Jahrhundert finden sich nur selten noch solche historische Darstellungen ausgedehnterer Art, Bertoldos Reliefs im Museo Nazionale zu Florenz, Masaccios Fresko in S. Clemente zu Rom, Francesco de Bianchi Ferraris Kreuzigung in Modena wären hier zu nennen, vor allem aber Montorfanos Fresko in S. Maria delle Grazie zu Mailand, Gaudenzio Ferraris Tafelbild in Turin und leidenschaftlich bewegte und stark gehäufte Fresken in Varallo, sowie in Vercelli (S. Cristoforo), ferner Luinis gewaltiges Passionsfresko in S. Maria degli Angeli zu Lugano. Wirkt in den Kompositionen dieser beiden Meister ganz offensichtlich deutscher Einfluß nach, unter dem ja, wie wir sehen, gänzlich die figurenreichen und pathetischen Schöpfungen Südtirols noch stehen, so liegt im ganzen reich entwickelten ikonographischen Apparat Luinis in Lugano, in der Unterbringung der übrigen Passionsmotive innerhalb des Kompositionsrahmens, in der Beifügung der noch die Rolle des Alten Testamentes andeutenden

◆◆

Täuferfigur, die ja auch bei Grünewald in so grandioser eindrucksvoller Pose wiederkehrt, in der Aufnahme von Prophetengestalten mit entsprechenden Textstellen, ganz unverkennbar die Nachwirkung des geistlichen Schauspiels vor. Im übrigen aber erstrebte man die einfachste Formel des Vorganges, unter Ausschaltung alles rein Statistischen und Episodenhaften; selten, daß noch der Hauptmann blieb, wie bei Mantegna; meist werden nur Maria und Johannes, bei Signorelli gar nur Magdalena beibehalten, und nur das Momentane des Schmerzausdruckes unterscheidet diese Darstellungen von den in affektlosem Zustand geschilderten reinen Andachtsbildern. Als Beispiele dieses geläuterten Typus nenne ich Antonellos da Messina berühmtes Kreuzigungsbild in Antwerpen, Lorenzo Monacos verschiedene Darstellungen, auf denen durchweg Maria und Johannes sitzend gezeigt werden. Signorellis Bild der Akademie zu Florenz (mit den im fernen Hintergrund in viel kleinerem Maßstab sich abspielenden anderen Passionsvorgängen), Masaccios Bild in S. Maria Novella zu Florenz, ein Schulbild del Castagnos in S. Maria degli Angeli in Florenz, Foppas (Bergamo) und Borgognones Darstellungen (Pavia, Certosa); Robbias Relief in S. Maria zu Fiesole, Fra Angelicos große Kreuzigung im Konvent von S. Marco zu Florenz hat nur wenig Anklänge ans Historienbild bewahrt, in der Hauptsache ist es ein ausgesprochenes Andachtsbild, wie das viel feinere und auf die knappste Form reduzierte Zellenbild des gleichen Klosters. Erst Tintoretto hat in einer allerdings weit über die obere Grenze der hier berücksichtigten Epoche hinausliegenden Zeit dem dramatisch reich entwickelten Historienbild neue Formen in der italienischen Kunst gegeben; in jener die Hochrenaissance schon ablösenden Richtung hat auch Tizian seine Kreuzigungsdarstellung geschaffen (Ancona), die einzige, die aus seiner Hand hervorging und so neben seinen zahlreichen Ecce homo-, Pietà- und anderen Passionsbildern, vor allem in dem überreichen Bestand seiner Werke am besten das belegen kann, was eben über die Seltenheit dieses Motivs bei den führenden Meistern der Hochrenaissance und im Kulturbild dieser Zeit überhaupt gesagt wurde.

3. Es ist im vorausgegangenen schon wiederholt auf das Andachtsbild der Kreuzigung hingewiesen worden. Damit ist der eigentliche Kreuzigungstyp der neueren Zeit gemeint, den letzten

Endes die mystische Bewegung geschaffen und als Zweckziel angestrebt hat. Hatte das Mittelalter mit der Vorführung des Herrn am Kreuze und durch die zahlreichen symbolischen Zutaten vor allem den ganzen Lehrgehalt und die heilsgeschichtliche Bedeutung des Erlösungsgeheimnisses anzudeuten versucht, hatte dann die Spätzeit des Mittelalters das Tatsächliche des Vorganges in seiner erschütternden und die Nerven und Affekte packenden Grausigkeit an der Hand des mystischen Beschauers und des Mysterienspieles veranschaulichen wollen, so wird jetzt die letzte köstliche Frucht aus diesen zwei vorausgegangenen Entwicklungsstufen gezogen, das Lehrhafte und das Affektmäßige der zwei früheren Darstellungstypen in einer knappen einheitlichen Formel zusammengebracht, ins rein Religiöse umgesetzt, frei von allem dogmatischen und allem äußerlich und episodenhaft gefühlsmäßigen Ballast. Das Kreuzigungsbild dient jetzt der persönlichen religiösen Anmutung. Das Momentane der Gefühlsäußerung wird möglichst zurückgedrängt oder besser gesagt in eine zeitlose Formel der Schmerzerleidung und Schmerzertragung umgewandelt. Am letzten Ende dieser Entwicklung steht wieder der reine Crucifixus, der hier bei unserer Betrachtung ganz ausscheiden soll, weil er aus anderen Voraussetzungen entstanden ist. Man erinnert sich aber, daß der Crucifixus für sich, ein zunächst für praktische, insbesondere liturgische Zwecke geschaffenes Symbol, in Italien unter franziskanischem Einfluß, am Anfang der ganzen mittelalterlichen Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung in den Fluß hereingezogen und zum Träger eines tief persönlichen Gefühls- und Stimmungsgehaltes ausersehen wurde in jenen zahlreichen toskanischen und umbrischen gemalten Kruzifixbildern des 12. und 13. Jahrhunderts. Sehen wir aber hier von dem ausgesprochenen Kruzifix ab, so behält das Andachtsbild der Kreuzigungsdarstellung zumeist nur die zwei Hauptbegleitpersonen Maria und Johannes bei; gelegentlich werden noch Magdalena und noch seltener, meist nur in Italien, die schwebenden Engel noch beigefügt. Nicht selten werden auch die Begleitfiguren fortgelassen und der Gekreuzigte erscheint vor uns in seiner grauenvollen Vereinsamung und Verlassenheit, in der er unter der Übermacht der zermalmenden Qual zum himmlischen Vater aufschrie. So hat ihn uns D ü r e r in seinem wunderbar ergreifenden Dresdener Bild gezeigt; so auch drüben über den Alpen der Meister der künstlerischen Beschaulichkeit Fra A n g e -

lico. Der hl. Dominikus, der zu Füßen des Kreuzes den Schaft umfaßt hält, den trunkenen Blick aufwärts gerichtet, ist nichts anderes wie die Personifikation der andachtsvollen Seele, die den Herrn in seiner Verlassenheit betrachten und religiöse Anmutungen daraus schöpfen soll, wie sie Ludolphus von Sachsen in seiner Vita Jesu Christi (p. 479) oder Thomas von Kempen in seinen Orationes und Meditationes de Vita Christi (I 2, 27; Opp. V 165) vorgezeichnet haben. Sehr häufig sind der Kreuzigungsgruppe im Andachtsbild noch Begleitheilige beigegeben; der Charakter der Darstellung ist dadurch in seiner wahren Bedeutung erst recht gekennzeichnet. In der deutschen Kunst des späten Mittelalters noch seltener — Lochners Tafel im Germanischen Museum zu Nürnberg ist eine der wenigen ganz im italienischen Sinne gehaltenen Ausnahmen —, kommt diese Zutat desto häufiger in Italien vor, wo sich das Andachtsbild ja viel früher entwickelte und die eigentliche Historiendarstellung fast vollständig ablöste. In Deutschland und den Niederlanden behält man, auch wo man zum Typ des Andachtsbildes überging, wenigstens noch Elemente der geschichtlichen Darstellungsweise bei, vor allem die starke, leidenschaftliche Betonung des Affektes und die realistische Schilderung des Gekreuzigten selber. Das Äußerste und schlechthin Unüberbietbare bot hier Grünewald, während Dürer dem italienischen Ideal nahekommt, das den möglichst abgeklärten Ausdruck der zeitlosen Affekte, ruhige Verhaltenheit der Gefühle und den Adel und die Schönheit des Heilandes auch in den qualvollsten Augenblicken zu geben versucht.

Beispiele dieses letzten Typus in der nordischen Kunst sind etwa folgende: Jan van Eycks Kreuzigung in Berlin; der Friedberger Altar im Darmstädter Museum; das Kreuzigungsbild des Theoderich von Prag in Schloß Karlstein; ein ähnliches der Schnütgen-Sammlung in Köln; ein weiteres in der Galerie zu Sigmaringen; das Kreuzigungsbild der alten Sakristei im Münster zu Konstanz; das über dem Grab Ottos von Hachberg ebenda; Memlings Kreuzigungsbild in Chantilly; eine Tafel in der Georgskirche zu Dinkelsbühl; Hans Burgkmairs Kreuzigung in der Augsburger Galerie; der Tucheraltar in der Marienkirche zu Nürnberg; eine Kreuzigung der Münchner Augustinerkirche vom Ende des 14. Jahrhunderts; der Pähler

Altar vom Anfang des 15. Jahrhunderts, beide im Münchener Nationalmuseum; der Kreuzigungsaltar von Scharenstetten; der der Johanneskirche in Krailsheim; eine Kreuzigung über dem Grabmal des Bischofs Cuno von Falkenstein in der Kastorkirche zu Koblenz; der Seifersheimer Altar in Darmstadt; eine Kreuzigung mit Aposteln und Heiligen von Wilhelm von Herle im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln; solche vom Meister des Marienlebens; vom Meister des Bartholomäus-Altares und von Barthel Bruyn ebenda; Lukas Cranachs Gekreuzigter mit Kardinal Albrecht (Augsburg) und schließlich Grünewalds Schöpfungen in Basel, Kolmar und Karlsruhe.

Aus der italienischen Kunst seien nur einige ausgewählte Beispiele hier genannt: Allegretto Nuzzis Kreuzigungstafel in Berlin; von Lorenzo Monaco mehrere Bilder; Pesellino (Berlin); von Alunno zwei; von Perugino etwa sechs bis sieben, darunter das durch unvergleichlichen Adel und Schönheit der Gesamtanordnung und der Stimmung ausgezeichnete in S. Maria Maddalena de Pazzi in Florenz, eines der edelsten Kreuzigungsbilder der italienischen Kunst; Fra Angelicos große Kreuzigung im Kapitelsaal und die kleine mit Dominikus in einer Zelle von S. Marco zu Florenz; eine weitere im Louvre zu Paris; Raffaels frühe Kreuzigung in der Sammlung Mond zu London; zwei Reliefs von Andrea della Robbia in La Verna und Arezzo, von Luca in der Impruneta; Kreuzigungsbilder von Francia (Louvre); Giov. Bellini (Museo Correr, Venedig); Lorenzo Lotto in Stuttgart; Palmezzano (Uffizien, Florenz), Filippino Lippi (Berlin) und andere mehr.

4. Der Entwicklungsweg, den wir in den vorliegenden Blättern zu zeichnen versucht haben, hielt sich in der Hauptsache an die Gesamtkomposition des ganzen Motivs. Der Gekreuzigte selber wurde in diesem größeren Zusammenhang nur mitberücksichtigt. Aber auch er hat im Laufe der Entwicklung merkliche Sonderwandlungen durchzumachen, in denen die treibenden Kräfte des ganzen Prozesses ihre besondere Auswirkung gefunden haben, und die selber wieder zur Ausbildung von lokal wie zeitlich verschiedenen Typengruppen geführt haben. In der italienischen Kunst treten diese Differenzierungen

◆◆◆

am wenigsten stark hervor. Hier hat man, sobald einmal der gotische Realismus mit der starken Ausbiegung des Körpers Christi überwunden war, unentwegt, auch trotz gelegentlicher Versuche vorwiegend naturalistisch interessierter Theoretiker des 15. Jahrhunderts, dem oben gekennzeichneten Ideal zugestrebt, vornehme Zurückhaltung der Gefühle zu wahren und dem Schmerz und selbst dem qualvollen Tode alle Häßlichkeit zu benehmen gesucht; die letzten Krämpfe, in denen das scheidende Leben sich aufbäumt, die Striemen und Wunden der Passion und die Blutbesudelung des gemarterten Körpers haben die Meister der Renaissance zu schildern verzichtet. Anders im germanischen Norden. Hier war man geflissentlich bestrebt, dem Affekt das weiteste Recht einzuräumen, weniger das Interesse am äußerlich Formalen, denn an der seelischen Erschütterung und an hemmungsloser Gefühlsäußerung zu Wort kommen zu lassen. Der Gekreuzigte des germanischen Nordländers wendet sich ans natürliche Gefühl des einfachen Menschen, der der italienischen Renaissance an den feineren Kulturmenschen, dessen Empfindungen ärmer oder schonungsbedürftiger sind.

Seit Anfang des 14. Jahrhunderts lassen sich bezüglich der Darstellung des Gekreuzigten allein mehrere deutlich geschiedene Typen feststellen, deren Merkmale und zeitliche Abgrenzung ich schon an anderer Stelle näher nachgewiesen habe [15], so daß ich mich hier mit einem kurzen Auszug begnügen kann. Der Typ des 14. Jahrhunderts, vor allem um dessen Mitte stark verbreitet, wird am augenfälligsten gekennzeichnet durch die übereinander verflochtenen Beine des Heilandes. Der Oberkörper ist stark nach rechts ausgebogen, die Füße ganz verdreht übereinander gelegt, die Arme wenig angespannt, das noch reichlich zugemessene Schamtuch hängt schlaff mit dem Ende abwärts. Gramm [16], der sich eingehender mit dieser Darstellungsweise befaßt hat, glaubte sie als spezifisch oberrheinisch ansprechen zu können; dagegen habe ich nachzuweisen versucht, unter Berufung auf zahlreiche Beispiele (außer den Darstellungen in der Bodenseegegend — Münster in Konstanz; im ehemaligen dortigen Dominikanerkloster; in Oberkirch-Frauenfeld —

[15] Für den Kreuzigungstyp des 14. Jahrhunderts vgl. Freiburger Münsterblätter VII (1911) 1 ff.; für das 15. Jahrhundert Zeitschr. für christl. Kunst XXV (1912) 57 ff.

[16] Spätmittelalt. Wandgemälde im Konstanzer Münster (Straßburg 1905) 23.

solche im Münster zu Freiburg; in Weinheim a. d. B.; auf dem Soester Antependium; im Kreuzgang von Brixen vom Ende des 14. Jahrhunderts; viele Beispiele in der französischen und englischen Kunst, bes. auf Elfenbeinen), daß der Typ über die genannte Lokalschule hinaus so ziemlich im ganzen Abendland verbreitet und insbesondere für das 14. Jahrhundert charakteristisch war: eine Ausdrucksform des stark betonten, aber noch mangelhaften, mehr in übertriebenen Äußerlichkeiten sich bekundenden Realismus der Hochgotik.

Überall da, wo Einflüsse von Italien her eindringen können, wie in Böhmen und Frankreich, gibt man schon von der Mitte des 14. Jahrhunderts an diesen mehr äußerlichen Realismus auf, um ein neues Passionsideal auszubilden, das um 1400 entwickelt dasteht (vgl. die Darstellung des Theoderich von Prag, die eine Kreuzigungstafel des 14. Jahrhunderts in Klosterneuburg, das Bild der Schnütgen-Sammlung, Altartafel von Narbonne im Louvre). Der Leib des Gekreuzigten gibt jetzt die verrenkte, zusammengeknickte Lage auf und dehnt sich in straffer Vertikalachse, aus der nur das Haupt nach links herausfällt. Die Arme sind vielfach fast parallel auf dem Querholz ausgestreckt, die Hände umspannen mit krampfhaft eingebogenen Fingern die weit vorstehenden dicken Nägel; die Beine gerade nebeneinander gestreckt, nur unten schiebt sich der linke Fuß leicht unter die Sohle des rechten. Das Schamtuch ist vielfach zu einer dünnen gazeartigen Binde geworden. Der Körper ist über und über mit Beulen und Wunden bedeckt und mit Blut besudelt; aus Brust- und Fußwunden sprudeln bogenartig Blutstrahlen hervor. Die Anregung zu dieser neuen Darstellungsweise hat die Kunst von der Mystik erhalten. Alle eben genannten Besonderheiten lassen sich in den mystischen und erbaulichen Schriften des 14. und 15. Jahrhunderts bis auf die kleinste Einzelheit nachweisen. Ich habe schon in meiner Studie in der Zeitschrift für christliche Kunst (a. a. O. 61) einige Stellen mitgeteilt. Hier möchte ich nur flüchtig erinnern an die ganz eingehenden Schilderungen des Kreuzigungsvorganges bei Ludolphus de Saxonia (II c. 63, Venedig 1668, p. 468 verso). Hier wird sehr einläßlich erzählt, wie die vorgebohrten Löcher im Kreuzholz viel zu weit gebohrt waren, weshalb der Körper des Herrn bei der Annagelung übermäßig mit

Stricken gestreckt werden mußte, vor allem Arme und Beine (manus et pedes ita atrociter extenderunt, quod omnes iuncturae ossium denumerari possunt .... extensis ergo nervis et venis ac protensis ossibus et iuncturis violenta extensione affixus est cruci manibus et pedibus durissime perforatis et sauciatis cum clavis grossis et durissimis cutem et carnem, nervos et venas ac compages ossium dissipantibus). Der Verfasser beruft sich bei diesen Schilderungen ausdrücklich auf die Visionen gottbegnadeter Personen. Er fährt dann weiter fort, wie durch die Aufrichtung des Kreuzes die angenagelten Glieder unter der Last des Körpers weit aufgerissen wurden (tunc lacerabantur vulnera manuum et pedum profluxeruntque copiosi rivi sanguinis undique ex illis magnis scissuris et fontibus salvatoris). Seuse läßt den Gekreuzigten klagen: „Darum bin ich so gänzlich überströmt von Minnezeichen, daß man nicht einmal einer Nadel Pünktlein in meinen zermarterten Leib hätte setzen können .... Meine rechte Hand war durchnagelt, meine linke Hand durchschlagen, mein rechter Arm zerspannt und mein linker gar schmerzlich gedehnt; mein rechter Fuß durchgraben und mein linker greulich durchhauen . . . alle meine Glieder wurden unbeweglich gepreßt an des Kreuzes harte Folter. Mein hitziges Blut gewann manchen wilden Ausbruch, von dem mein sterbender Leib überronnen und blutig war, so daß er einen jämmerlichen Anblick gab.“ [17] Ganz ähnlich, nur noch anschaulicher und bildmäßiger lautet die Darstellung bei Thomas a Kempis, der in seinem Tractatus de passione Christi von der rigidissima extensio super durissimum crucis lignum ad appodiandum immoliter subiectum, acutissima perforatio manuum ac pedum et incussio grossorum clavorum . . . . Affixus est cruci, ut ruptis subito venis corporis ex quatuor partibus ebullirent pretiosi sanguinis rivi largissimi (I 2, 18). Weiter ist die Rede von dem tenui linteo dumtaxat praecinctus . . . . von den quinque sacris vulneribus et cunctis vulnerum cicatricibus maioribus et minoribus cruentantibus et stillantibus vivificum liquorem (I 2, 19) [18]. Man erkennt unschwer die völlige Übereinstimmung dieser als typisch ausgewählten sehr anschaulichen Aussprachen; vergleicht man sie mit den entsprechenden Schilderungen des Mysterienspiels, etwa mit dem Frankfurter, Donaueschinger und Alsfelder, so wird man ohne

[17] Seuses Exemplare II 4 (Ausgabe von Denifle, München 1876) 325.
[18] Opera, ed. Pohl V 113 ff.

weiteres jenen die Priorität, aber auch die plastischere Bildmäßigkeit zuerkennen müssen. Das geistliche Schauspiel hat seinen Stoff zweifelsohne populären Schilderungen von der Art Ludolphs oder des Thomas von Kempen entnommen. Es mußte aber, wie aus den Spielanweisungen zu ersehen ist, in der bühnenmäßigen Vorführung so schwieriger Vorgänge wie der Kreuzigung sehr starke Zurückhaltung wahren, manches auch mit primitivsten Mitteln darstellen, in jedem Falle weit hinter der suggestiven Bildmäßigkeit jener aszetischen und mystischen Darlegungen zurückbleiben. Als Quelle und Anregung der Kunst können sonach nur diese in Betracht kommen. Der Kreuzigungstyp, den sie im Auge haben, bzw. schaffen helfen, ist für die nordische Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristisch. Außer den schon erwähnten Beispielen nenne ich den Bamberger Altar im Nationalmuseum zu München; den von Altmühldorf; den Sonnenburger Altar im Ferdinandeum zu Innsbruck; im Kreuzgang von Brixen; zwei Tafeln im Joanneum zu Graz; den Altar der Augustinerkirche in München im dortigen Nationalmuseum; das mehrfach erwähnte Bild der Schnütgen-Sammlung; eine Miniatur in einer mystischen Handschrift Ottos von Passau vom Jahre 1429 in Schlettstadt u. a. m. Diese Darstellungsweise erhält sich diesseits der Alpen bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, wie der Dresdener Crucifixus Dürers, die Bilder Holbeins d. Ält., Burgkmairs, Cranachs u. a.

Schon im 15. Jahrhundert tritt aber ein neuer Typus noch auf, der früh schon in Italien und in späterer Zeit auch bei uns sich allgemein Geltung verschaffte (bei Bellechose; Tafelgemälde im Emauskloster zu Prag; Pähler Altar im Münchener Nationalmuseum u. a.). Er gibt den Gekreuzigten mit leicht angezogenen, entweder parallel zum Kreuzstamm gehaltenen oder leicht nach rechts gebogenen Beinen, die Knie entweder auseinander (Fra Angelico, Castagno, Masaccio u. a.) oder bei der leichten Rechtsdrehung übereinander gelegt. Es ist ersichtlich, daß für diese Änderung in der Haltung des Gekreuzigten ausschließlich künstlerische Gesichtspunkte bestimmend waren. Die von der mystischen Literatur geschilderte gewaltsame Ausreckung der Glieder und Spannung des Körpers empfand man als zu hart und zu starr, um künstlerisch wirken zu können; so ersetzte man sie durch die eben

besprochene Lageverschiebung, wie man in Italien auch die in der deutschen Kunst noch lange beibehaltene, bei den Mystikern so ergreifend beschriebene Andeutung der Striemen, Beulen und Blutkrusten früh schon aus ästhetischen Rücksichten aufgab.

In Deutschland ist zu Anfang des 16. Jahrhunderts der Gekreuzigte noch einmal dargestellt worden mit unerbittlicher Ausnützung aller sinnlichen Suggestivwirkung der Qualen und Krämpfe des letzten Todeskampfes. Grünewalds drei Darstellungen sind das Äußerste, was Kunst an Qualen und Roheit gegenüber einem Menschenleben je zu zeigen verursacht hat; sie wirken wie der gellende Schrei aus einem furchtbaren Traumerlebnis. Was an Grauenvollem und Zermalmendem je in Visionen geschaut wurde, ist von einem einsamen Grübler bis zur äußersten Spitze des noch Darstellbaren gesteigert in diesen qualvollen Nachtbildern, die mit einer unheimlichen Wollust die Nerven aufpeitschen und die Affekte erschüttern. Kein anderer Meister hat in der ganzen Entwicklungsgeschichte von anderthalb Jahrtausenden so Furchtbares und Atembenehmendes aus dem Golgothadrama herausgelesen. In diesen Kreuzigungsbildern stöhnt die germanische Menschheit in der Geburtsstunde einer neuen tragischen Zeit, ein letztes Mal noch religiös einheitlich gestimmt, in wahrhaft erschütternder Weise auf. Mit diesen Schöpfungen ist auch eigentlich die Geschichte der Kreuzigungsdarstellung abgeschlossen. Was jetzt noch folgt, sind, von ganz geringen Ausnahmen abgesehen — Velasquez rechne ich dazu — formal künstlerische Versuche, das Motiv in eine den jeweiligen Stilgesetzen entsprechende Formel zu bringen. Die Seele, der innere Geist aber fehlt fast durchgängig, wie ihren Meistern die ehrliche kindliche Überzeugung und die religiöse Begeisterung, welche den Schöpfungen der Vergangenheit ihre Anziehungskraft und in glücklicher Stunde ihre bleibende Größe gebracht haben, auch wenn die künstlerischen Mittel noch befangen und beschränkt blieben.

